مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الانسانية، م٢٧ع٤ ص ص: ١٥٧– ١٧٩ (٢٠١٩م)
DOI:10.4197/Art.27-4.6

قصيدة المديح الإحيائية: البيعة والخلافة

عبد المعين حسن عبد الحميد بالفاس

مستخلص. يهدف هذا البحث إلى دراسة قصيدة مديح يحتفي من خلالها الشاعر حافظ إبراهيم بالمكانة الشعرية لرائد نهضة الشعر الحديث البارودي. وتُقدِّم الدراسةُ قصيدةَ المديح على أنها ولاءٌ شعريٌّ يؤدي من خلالها الشاعر حافظ إبراهيم البيعة لممدوحه بالخلافة الشعرية من جهة، ويطلب الخلافة الشعرية لنفسه من بعده من جهة أخرى. ولتأييد الطريقة الوصفية التي تستخدم التحليل النقدي للنصوص الشعرية تركز الدراسة على مفاهيم أساسية، أهمها: قصيدة مديح حافظ إبراهيم كمعارضة شعرية لداليّة المتنبي، وصوت حافظ الشعري، وإعادة تشكيل بنية القصيدة التقليدية بما فيها من أغراض وأقسام، وأهمية معيار الفضيلة الخلقية كعامل أساسي في الريادة داخل المجتمع العربي الحديث.

الكلمات المفتاحية: حافظ إبراهيم، البارودي، المتنبي، الخلافة الشعرية، البيعة الشعرية.

المقدمة

يناقش البحث قصيدة مديح دالية أنشدها الشاعر الإحيائي حافظ إبراهيم (ت ١٣٥٠هـ/ ١٩٣٢م) مادحًا رائد مدرسة الإحياء والبعث في الشعر العربي الحديث الشاعر محمود سامي البارودي (ت ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م) في مجلس الأخير بعد عودته من المنفى؛ كوسيلة لإعلان البيعة بالخلافة الشعرية لشعراء العصور الذهبية من جهة، وطلب أحقية وراثتها/الاستخلاف لاستكمال المشروع الإحيائي من جهة أخرى.

خلال هذه المقاربة النقدية يركز البحث على عدد من المفاهيم المترابطة التي تشترك في دعم قضية البيعة والخلافة الشعريتين. من هذه المفاهيم مفهوم الفضيلة الخُلُقية كمعيار لإعادة ترتيب التسلسل الهرمي داخل المجتمع العربي الحديث وكعامل أساسي لاستحقاق الخلافة الشعرية، ومفهوم المعارضة الشعرية كوسيلة إحيائية لإثبات الجدارة

الشعرية؛ إذ قام حافظ إبراهيم بمعارضة داليّة أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ/٩٦٥م) التي مدح بها أمير حلب سيف الدولة الحمداني (ت ٣٥٦هـ/٩٦٧م). وسيتعرض البحث خلال ذلك إلى أمور فنية متعددة، منها: الوعي بإمكانات بنية القصيدة من حيث التقسيمين الثنائي والأحادي، وبلاغة التلاعب بالتقليد الشعري القديم كالتلاعب بالأغراض الشعرية وما يتعلق به من حضور صوت الشاعر وغيابه.

ولدعم مقاربته النقدية يستحضر البحث آراءً في بنية القصيدة التقليدية القديمة لبعض أئمة النقد العربي القديم كقدامة بن جعفر، وابن رشيق وابن طباطبا والحاتمي والبغدادي والقرطاجني. بالإضافة إلى استحضاره لمفاهيم غربية معاصرة كمفهوم Yaseen Noorani للفضيلة (virtue) كمعيار لاعتلاء الهرم الاجتماعي، وكيفية تحوّله من معيار للحاكم في العصور العربية التقليدية القديمة إلى معيار للمحكوم في العصر الحديث، ومفاهيم Suzanne Stetkevych للدور التفاوضي لقصيدة المديح، وللخبر المصاحب للقصيدة، ولعلاقة بنية القصيدة الكلاسيكية التقليدية بحالة الشاعر النفسية ووضعيْه الاجتماعي والسياسي من جهة، وعلاقتها بطبيعة علاقة الشاعر بممدوحه داخل الهرم الاجتماعي من جهة أخرى.

مناسبة داليّة حافظ إبراهيم في مدح البارودي:

من أسباب أهمية قصيدة حافظ إبراهيم الداليَّة أنها كُتبتْ بواسطة شاعر إحيائي شاب في بداية طريقه إلى شاعر إحيائي آخر كان في سنيّ عمره الأخيرة بعد أن اكتملت تجربته الشعرية. وقد قصد حافظ إبراهيم من قصيدته أمرين، هما: الاحتفاء بالمكانة الشعرية العليا التي احتلَّها الشاعر محمود سامي البارودي في عصره، ومبايعته بأمارة الشعر وطلب الخلافة الشعرية منه.

لقد كانت هناك علاقة ودٍّ وفكر تجمع الشاعرين الإحيائيين على المستويين الإنساني والأدبي تجعل الناظر في حاليهما يستشعر الترابط الذي يفضي إلى تقبل فكرة الامتداد التاريخي بينهما. أشار أحمد أمين في مقدمته لديوان حافظ إبراهيم إلى اتخاذ الأخير الباروديَّ قدوة له، فقال: "فاتخذه حافظٌ مثله الأعلى يحذو حذوه، ويختط منهجه، ويأمل أن يبلغ في الحياة مبلغه، فيكون ذا الرآستين، وحامل اللواءين" (إبراهيم، ١٩٨٧). ويقصد أحمد أمين بالرآستين واللواءين دولة القلم (المكانة الشعرية)، ودولة السيف (المكانة السياسية). وقد استدل أحمد أمين بأبيات من قصيدة حافظ الداليّة التي معنا هنا ليثبت كلامه أعلاه، وقال بعدها عن حافظ: "فكان في مدحه البارودي يرسم لنفسه مثله، ويحدد مستقبله" (إبراهيم، ١٩٨٧).

وفي المقابل كان حافظ قريبًا إلى قلب البارودي؛ فقد كان الأخير يكرم حافظًا ويقدّمه على غيره من الشعراء. قال الحديدي في كتابه (محمود سامي البارودي: شاعر النهضة): " وكان البارودي

بينه وبين نفسه يؤثر بالوُدّ حافظًا على شوقي ولا يُظهر ذلك لأيٍّ منهما" (الحديدي، ١٩٦٩). وقد أشارتْ ابنة الشاعر مشيرة البارودي إلى هذا التفضيل بقولها: "فكان إذا أتى نبأ قدوم شوقي إليه تغضّن وجهه للحظات قصيرة فنعرف أنه لا يُسرّ للقائه، وخاصة في فترة تهجّمه في الصحف على عُرابي والثورةِ العُرابيّة إبان عودة عُرابي من منفاه ١٩٠١/٩/٢٩. وكان شوقي كثيرًا ما يأتي إلى الباشا يطلب المطْلع لقصائده، وإذا ما جاء حافظ كانتْ تنفرجُ أساريره ويسرعُ للقائه" (الحديدي، ١٩٦٩). كما كان البارودي يهتم كثيرًا بما يكتبه حافظ من شعر، بل ويشجعه عليه في كل مناسبة، ومنها "حين أصدر حافظ الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠١ قرّظه البارودي بقصيدة أشاد فيها بفضله في دوحة القصيد، واستهلها بقوله:

هيهات، ليس لحافظ من مشبه في القول

غير سميّه الشيرازي" (الحديدي، ١٩٦٩).

يجدر بالدراسة ابتداء الوقوف على مناسبة قصيدة حافظ إبراهيم في مدح البارودي؛ لاكتشاف دلالتها الرمزية لأهميتها في قراءة النص وتأويله. قال الحديدي: "وزاره [أيْ البارودِيَّ] حافظٌ ذات يوم من أكتوبر عام ١٩٠٠، وكان حافظ في ذلك الحين سيء الحال بعد عودته من السودان وإحالته إلى الاستيداع، فأنشد قصيدةً داليّة نظمها في البارودي وأشاد فيها بمناقبه، وبدأها بقوله:

تعمدت قتلي في الهوى وتعمّدا

فما أثمت عيني ولا لحظـه اعتدى

كلانا له عذر، فعذري شبيبتي

وعذرك أني هِجتُ سيفًا مجردًا

ثم خاطب البارودي بعد أبيات فقال:

أمير القوافي إن لي مستهامة

بمدح، ومن لي فيك أن أبلغ المدى

أعرني لمدحيك اليراع الذي به

تخطّ، وأقرضني القريض المشددا[1]

واستطرد في مدح البارودي إلى أن قال:

أتيتُ ولي نفس أطالت جدالـها

سيقضي عليها كربُها اليوم أو غدا

فإن لم تداركها بفضل فقد أتت

تودعُ مـولاها وتستقبـل الردى

قال خليل مطران: فلما سمع البارودِيُّ هذين البيتين بكى بكاء حارًّا، وناشد حافظا أن يحذفهما من القصيدة، ونهض من مكانه، ثم عاد وبيده ظرْف به أربعون جنيهًا ناوله حافظا، وهي قيمة ما كان مقررا للبارودي وقتئذ من معاش. ثم قال لحافظ: 'إني أبكي لأني عشتُ إلى زمن يقدم فيه مثلي إلى مثلك هذا المبلغ الضئيل'. وكأن البارودي بعد أن خرج حافظ قد استشعر اللوم من الصديق الثالث لأنه جاد بكل مرتبه دون أن يبقي لنفسه أو لأسرته شيئًا، ولم تكن أملاكه المصادرة قد رُدّتْ إليه، فيقول البارودي:

لا تعذلني على وفر سمحتُ به للمعتفين فإني

---

(١) كلمة (مشددا) أصابها تصحيف هنا؛ حيث إنها جاءت في ديوان حافظ إبراهيم بالسين المهملة (مسددا). انظر: (إبراهيم، ١٩٨٧).

مـاجد الشـيم

إن لم يكن للفتى جـود يسدّ به مفاقر الصحب فالمثراة كالعدم

فإن يكن قلّ مـالي بعد وفرته فإن مالي لا يقوى على الكرم" (الحديدي، ١٩٦٩).

عند القيام بالتحليل النقدي لأيّة مناسبة لقصيدة ما من المستحسن الإفادة من منهج S. Stetkevych في التعامل مع الأخبار المصاحبة للنص الشعري. تنظر Stetkevych للأخبار النثرية المصاحبة للشاعر وقصيدته على أنها تقاليد أو أشكال أدبية وليست بحقائق تاريخية (Stetkevych, 2002) [٢]. وميزة هذا المنهج من منظورها أنه "لا يجبرنا على أن نختار خبرًا محددًا من بين الأخبار المتناقضة بالكلية، أو التي يعارض بعضُها الآخرَ في وجْه، بل على العكس من ذلك فهو يمكننا من أن نقرأ هذه الأخبار المختلفة المتعددة لتكون في خدمة النص وقائله وما يستدعيانه من تفسيرات وتأويلات" (Stetkevych, 2002). كما تؤكد Stetkevych على أهمية "تحليل نص الخبر بوصفه نصًا أدبيًا واكتشاف دلالته الرمزية أو التفسيرية في علاقته بالنص الشعري" (ستيتكيفتش، ٢٠١٠).

إن الخبر النثري المصاحب لقصيدة حافظ الذي أورده الحديدي أعلاه يتعلق بقضية وثيقة الصلة بمفهوم البيعة الشعرية وطلب الخلافة، ألا وهي قضية (إحياء التقليد الشعري المصاحب لإلقاء قصيدة المديح). إن هذا الخبر يدلّ على وعي الشاعر البارودي بالتقاليد التراثية الشعرية العربية المصاحبة لإلقاء قصيدة المديح، ومنها التقليد الشعري العربي (الجائزة مقابل القصيدة). فالقصيدة بمثابة الهدية التي يقدِّمها الشاعر المادح لممدوحه الذي يتوجّب عليه أن يَردّ هذه الهدية بهدية أخرى أعظم منها؛ ليؤكّد صدق أبيات المديح التي قيلت فيه. وإن لم يُعطِ الممدوحُ الهديةَ المقابلة فإنه يثبت عدم أحقيّته لما نُسب إليه من صفات في قصيدة المديح[٣].

ومما يؤكد اتّباع البارودي لهذا التقليد الشعري العربي ومحافظته عليه كوسيلة إحيائية للتراث العربي الأدبي ما قام به من إعطاء حافظ مالاً (جائزة) من دون أن يمدحه بصفة الكرم في قصيدته، حيث دلَّ ذلك دلالة واضحة على أن اتّباع البارودي للتراث الثقافي الشعري –بما فيه من علاقة خاصة بين الشاعر والممدوح– يقضي بضرورة مكافأة الشاعر المادح على أية حال جاء عليها المدح. وعليه، فإن منح

---

(٢) قام الباحث بترجمة النصوص إلى العربية عند رجوعه للمصادر المكتوبة باللغة الإنجليزية، ومن ثم وضعها في متن البحث اقتباسًا أو تضمينًا.

(٣) قام Marcel Mauss في كتابه (The Gift) بدراسة (ritual exchange) التبادل الطقوسي في الحضارات الإنسانية، وخرج بنتائج أهمها أن الأعطية أو الهدية التي تُعطى من الفرد لا بد من أن تُرد بأعطية أو هدية أعظم منها، وأن ما يعطيه المرء لا يفارقه بالكلية، بل إنه يولد نوعًا من الارتباط الدائم بين الشخصيتين. وهذا العطاء يخدم هدفًا أخلاقيًا ويحقق ترابطًا روحيًّا بين متبادلي الهدايا التي تعدُّ جزءًا من طبيعة أصحابها. وتعدُّ S. Stetkevych أول ناقدة طبقت نظرية Marcel Mauss للتبادل الطقوسي على القصيدة العربية التقليدية؛ إذ جعلت هذا التبادل بين قصيدة المديح العربية وجائزة الممدوح. وقد أشارت الدراسة الحالية إلى هذا المفهوم المتعلق بالتقليد الشعري العربي (الجائزة مقابل القصيدة) مستفيدة من دراستي Marcel Mauss و S. Stetkevych. للاستزادة فيما يتعلق بمفهوم (ritual exchange) التبادل الطقوسي وطريقة تطبيقه على القصيدة العربية انظر: (Mauss, 1967), (Stetkevych, 1993,2002,2010)

الجائزة ما هو إلا إثبات على صدق القصيدة وما فيها من مديح. فالممدوح بإعطائه للجائزة إنما يعطي نفسه ما هو أعظم من ذلك، ألا وهو إثبات الصفات الفاضلة المذكورة في قصيدة المديح لنفسه.

وتمسُّك البارودي بهذا التقليد الشعري (الجائزة مقابل القصيدة) وإحياؤه له من خلال دفْع جائزة للشاعر المادح حافظ إبراهيم يدلّ على أمرين، الأول: أهليّة البارودي بما جاء من مديح في قصيدة حافظ، وهو المكانة الشعرية العليا وريادته لمدرسة الإحياء في الشعر العربي الحديث التي تؤهله للخلافة الشعرية في العصر الحديث لاتصال البارودي بنَسب شعري مع جيل شعراء العصور الذهبية على مرّ الثقافة العربية. الثاني: قدرة البارودي –كخليفة للشعر العربي– على استخلاف شاعر مؤهل من بعده؛ ليكمل طريق الإحياء الشعري بالريادة والمحافظة على التراث الثقافي الشعري العربي. وفي الجانب المقابل، فإن البارودي لو لم يحافظ على هذا التقليد التراثي الثقافي العربي –أيْ دفع الجائزة للشاعر المادح– فإنه سيعلن عن عدم أحقيته للمكانة العليا (الخلافة الشعرية) التي وضعه فيها الشاعر حافظ إبراهيم، وما يترتب على فقدانها من تجريد نفسه من القدرة على توريث الخلافة الشعرية لمن أراد من الشعراء من بعده.

وفي خبر البارودي مع حافظ إشارة مهمة إلى الدور التفاوضي لقصيدة المديح داخل بلاط الممدوح وما يقوم به الشاعر المادح من عملية (نصب فخ للممدوح) على حد تعبير S. Stetkevych (Stetkevych, 2002). تقول في كتابها (The Poetic of Islamic Legitimacy): "في تقديم القصيدة على شكل توسل مراسيمي/بلاطيّ فإن الشاعر لا يقصد عرْض فضائل الممدوح فحسب، بل إن القصيدة في هذه الحال تعلن تحديًا للممدوح يرقى ليتحول إلى فخ أو ابتزاز. وهنا تحديدًا تبرز قوة الشاعر –المتوسل... نستطيع تلخيص دور القصيدة المراسيمي/البلاطيّ بعرض حالة أو نموذج أكثر بساطة: يقف الشاعر أمام الممدوح مقدمًا له قصيدة يمدح من خلالها كرمه ويطلب منه الجائزة. في هذه الحال، إن رفض الممدوح طلب الشاعر فإنه بالتالي يكون قد رفض ما تتضمنه القصيدة، وهو وصفه بالكرم، وبناء على ذلك فإن الممدوح يُضعف من سلطته المعنوية بوصفه حاكمًا [أو شاعرًا] شرعيًا. ولكي يثبت شرعيته –أيْ لكي يؤكد صدق فضائله المنصوص عليها في قصيدة المديح– على الممدوح أن يقبل طلب الشاعر ويلبي حاجته" (Stetkevych, 2002). وبناء على ما سبق يكون البارودي من خلال دفعه للجائزة قد أثبت –كما ذكرنا أعلاه– أهليته للخلافة الشعرية من جهة، وبالتالي قدرته على استخلاف شاعر من بعده من جهة أخرى. ولو لم يفعل ما فعل لكان ذلك دليلاً على عدم أحقيته للمكانة التي أثبتها له الشاعر المادح.

حافظ إبراهيم يعارض داليّة المتنبي:

من المفاهيم الأدبية المهمة التي تدعمُ قضية البيعة الشعرية وطلب الخلافة مفهوم المعارضة الشعرية. لقد استفاد الشاعر حافظ إبراهيم من قوة ظاهرة المعارضة الشعرية في إعلانه البيعة بالخلافة الشعرية للبارودي وطلب التنصيب كخليفة له. وتعدُّ المعارضة الشعرية من التقنيات الفنية المهمة التي استخدمها شعراء الإحياء –ومنهم حافظ إبراهيم–

كوسيلة لبعْث النماذج التراثية العليا لإحياء الشعر العربي الحديث.

قصيدة حافظ إبراهيم الداليّة هي إحدى معارضاته الشعرية لقصائد شعراء العصور الذهبية، فهو يعارض بها داليّة أبي الطيب المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني التي مطلعها:

لكل امرئ من دهره ما تعودا   وعادة سيف الدولة الطعن في العدا

قال أبو الطيب المتنبي مادحًا الأمير سيف الدولة الحمداني في حلب عام ٣٤٢ هـ/٩٥٣م، ومهنئًا بعيد الأضحى (المتنبي، ١٩٢٦): (الطويل)

١- لكل امرىءٍ مِنْ دَهْرِهِ ما تَعَوّدَا   وعادَة سيفِ الدّوْلةِ الطعنَ في العدى
٢- وَإنْ يُكذِبَ الإرْجافَ عنهَ بضِدّهِ   وَيُمْسِي بمَا تَنوي أعاديهِ أسْعَدَا
٣- وَرُبّ مُريدٍ ضَرَّهُ ضَرَّ نفسَهَ   وَهادٍ إليهِ الجيشَ أهدى وما هَدى
٤- وَمُستكّبِرٍ لم يَعرِفِ الله ساعَةً   رَأى سَيْفَهَ في كَفهِ فتَشَهّدَا
٥- هَوَ البَحْرُ غصْ فيهِ إذا كانَ ساكناً   على الدّرّ وَاحذَرْهُ إذا كان مُزْبِدَا
٦- فإنّي رَأيتُ البحرَ يَعثُرُ بالفتى   وَهذا الذي يأتي الفتى مُتَعَمّدَا
٧- تَظلّ مُلوكَ الأرْض خاشعَة لهَ   تَفارِقهَ هَلكَى وَتَلقاهُ سُجّدَا
٨- وَتَحْيي لهَ المَالَ الصّوَارِمُ وَالقنا   وَيقتّلُ ما تحيي التَبَسّمُ وَالجَدا
٩- ذكِيٌّ تَظنيهِ طليعَة عَيْنِهِ   يَرَى قلبُهَ في يَوْمِهِ ما ترَى غدَا
١٠- وَصُولٌ إلى المُسْتَصْعَباتِ بخَيْلِهِ   فلوْ كانَ قَرْنَ الشّمسِ ماءً لأوْرَدَا
١١- لذلك سَمّى ابنَ الدّمُستَق يَوْمَهَ   مَمَاتاً وَسَمّاهُ الدّمُستَقُ موْلِدَا
١٢- سَرَيْتَ إلى جَيحانَ من أرْضِ آمِدٍ   ثلاثاً، لقد أدناكَ رَكضٌ وَأبْعَدَا
١٣- فوَلى وَأعطاكَ ابْنَهَ وَجُيُوشَهَ   جَميعاً وَلم يُعطِ الجَميعَ ليُحْمَدَا
١٤- عَرَضْتَ لهَ دونَ الحَياةِ وَطرْفِهِ   وَأبصَرَ سَيفَ الله منكَ مُجَرَّدَا
١٥- وَما طلبَتْ زَرْقُ الأسِنَةِ غيرَهُ   وَلكِنَ قسطنطينَ كانَ لهَ الفِدَى
١٦- فأصْبَحَ يَجْتابُ المُسوحَ مَخافَةً   وَقد كانَ يجتابُ الدِّلاصَ المُسرَّدَا
١٧- وَيَمْشِي بهِ العُكّازُ في الدّيرِ تائِباً   وَما كانَ يَرْضَى مشيَ أشقرَ أجرَدَا
١٨- وَما تابَ حتى غادَرَ الكَرَّ وَجْهَهَ   جَريحاً وَخلى جَفنهَ النقعُ أرْمَدَا
١٩- فلوْ كانَ يُنجي من عَليٍ تَرَهّبٌ   تَرَهّبَتِ الأمْلاكَ مَثنى وَمَوْحَدَا
٢٠- وكلّ امرىءٍ في الشّرْق وَالغَرْبِ بعده   يُعِدّ لهَ ثوْباً مِنَ الشّعْرِ أسْوَدَا
٢١- هَنيئاً لكَ العيدَ الذي أنتَ عيدَهُ   وَعِيدٌ لمَنْ سَمّى وَضَحّى وَعَيّدَ
٢٢- وَلا زالتِ الأعْيادَ لبْسَكَ بَعْدَهُ   تَسَلِمُ مَخرُوقاً وَتَعْطى مُجدّدَا
٢٣- فذَا اليَوْمُ في الأيّامِ مثلكَ في الوَرَى   كمَا كنتَ فيهِمْ أوْحداً كانَ أوْحَدَا
٢٤- هوَ الجَدّ حتى تَفضَلُ العَينَ أختَهَا   وَحتى يكونَ اليَوْمُ لليَوْمِ سَيّدَا
٢٥- فيَا عَجَباً مِنْ دائِلٍ أنتَ سَيفُهَ   أمَا يَتَوَقى شَفرَتَيْ مَا تَقلدَا
٢٦- وَمَن يَجعَلِ الضِرغامَ بازاً لِصَيدِهِ   تَصَيّدَهُ الضِرغامُ فيما تَصَيّدا
٢٧- رَأيتَكَ محْضَ الحِلمِ في محْضِ قدرَةٍ   وَلوْ شئتَ كانَ الحِلمُ منكَ المُهنَدَا
٢٨- وَما قتَلَ الأحرارَ كالعَفوِ عَنهُمُ   وَمَنْ لكَ بالحُرّ الذي يحفظ اليَدَا
٢٩- إذا أنتَ أكرَمتَ الكَريمَ مَلكْتَهَ   وَإنْ أنتَ أكرَمتَ اللئيمَ تَمَرّدَا
٣٠- وَوَضْعُ الندى في موْضع السّيفِ بالعلى   مضرٌّ كوضْع السيفِ في موضع الندى
٣١- وَلكنْ تفوقُ الناسَ رَأياً وَحِكمة   كما فقتَهمْ حالاً وَنفساً وَمحْتِدَا
٣٢- يَدِقّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعِلٌ   فيُترَكَ ما يخفى وَيُؤخذَ ما بَدَا
٣٣- أزِلْ حَسَدَ الحُسّادِ عَني بكَبتِهِمْ   فأنتَ الذي صَيّرْتَهُمْ ليَ حُسّدَا
٣٤- إذا شَدّ زَندي حُسنَ رَأيكَ فيهِمُ   ضَرَبْتُ بسَيفٍ يَقطَعُ الهَامَ مُغمَدَا
٣٥- وَمَا أنا إلا سَمْهَرِيٌّ حَمَلتَهَ   فزَيّنَ مَعْرُوضاً وَرَاعَ مُسَدّدَا
٣٦- وَمَا الدّهرُ إلا مِنْ رُواةِ قصائِدي   إذا قلتُ شِعراً أصْبَحَ الدّهرُ مُنشِدَا
٣٧- فسَارَ بهِ مَنْ لا يَسيرُ مُشَمِّراً   وَغنى بهِ مَنْ لا يُغَنّي مُغَرِّدَا
٣٨- أجِزْني إذا أنشِدْتَ شِعراً   فإنمَا بشِعري أتَاكَ المادِحونَ مُرَدّدَا
٣٩- وَدَعْ كلّ صَوْتٍ غيرَ صَوْتي فإنني   أنا الطائِرُ المَحْكِيُّ وَالآخرُ الصّدَى
٤٠- تَرَكْتُ السّرَى خلفي لمَنْ قلّ ماله   وَأنعَلتُ أفراسي بنعْماكَ عَسجَدَا
٤١- وَقَيّدْتُ نَفْسِي في ذَرَاكَ مَحَبّةً   وَمَنْ وَجَدَ الإحْسانَ قَيْداً تَقيّدَا
٤٢- إذا سَألَ الإنسَانَ أيّامَهَ الغِنى   وَكنتَ على بُعْدٍ جَعَلنكَ موْعِدَا

عارض حافظ إبراهيم بقصيدته الداليّة التي تقع في ٣٧ بيتًا قصيدةَ المتنبي الداليّة التي تقع في ٤٢ بيتًا وذلك من خلال اتباع القافية ذاتها وهي الدال المفتوحة، والوزن نفسه وهو بحر الطويل. وقد استخدم حافظ ١٩ كلمة من كلمات القافية الموجودة في قصيدة المتنبي، إما بلفظها أو بإحدى مشتقاتها. كما ضمّن حافظ البيت ٣١ من قصيدته شطرًا من قصيدة المتنبي وهو (إذا قلت شعرًا أصبح الدهر منشدا). وباستخدامه لهذا التضمين يؤكد حافظ على أن قصيدته معارضة شعرية من جهة، كما أنها إعلانٌ لتحدٍ أدبي بينه وبين المتنبي من جهة أخرى.

قال حافظ إبراهيم مادحًا البارودي ومبايعًا

بالخلافة الشعرية (إبراهيم، ١٩٨٧): (الطويل)

١- تَعَمَّدتُ قَتلي في الهَوى وَتَعَمَّدا فما أثِمَت عَيني وَلا لَحظَهُ اِعتَدى
٢- كِلانا لَهُ عُذرٌ فعُذري شَبيبَتي وَعُذرُكَ أنّي هِجتُ سَيفاً مُجَرَّدا
٣- هَوينا فما هُنّا كَما هانَ غَيرُنا وَلَكِنّنا زِدنا مَعَ الحُبِّ سُؤدُدا
٤- وَما حَكَمَت أشواقُنا في نُفوسِنا بِأيسَرَ مِن حُكمِ السَماحَةِ وَالنَدى
٥- نُفوسٌ لَها بَينَ الجُنوبِ مَنازِلٌ بَناها التُقى وَاِختارَها الحُبُّ مَعبَدا
٦- وَفَتّانَةٍ أوحى إلى القَلبِ لَحظُها فَراحَ عَلى الإيمانِ بِالوَحيِ وَاِغتَدى
٧- تَيَمَّمتُها وَاللَيلُ في غَيرِ زَيِّهِ وَحاسِدُها في الأفقِ يُغري بِيَ العِدا
٨- سَرَيتُ وَلَم أحذَر وَكانوا بِمَرصَدٍ وَهَل حَذِرَت قَبلي الكَواكِبُ رُصَّدا
٩- فَلَمّا رَأوني أبصَروا المَوتَ مُقبِلاً وَما أبصَروا إلّا قَضاءً تَجَسَّدا
١٠ فَقالَ كَبيرُ القَومِ قَد ساءَ فَألُنا فَإنّا نَرى حَتفاً بِحَتفٍ تَقَلَّدا
١١ فَلَيسَ لَنا إلّا اِتِّقاءُ سَبيلِهِ وَإلّا أعَلَّ السَيفَ مِنّا وَأورَدا
١٢ فَغَطّوا جَميعاً في المَنامِ لِيَصرِفوا شَبا صارِمي عَنهُم وَقَد كانَ مُغمَدا
١٣ وَخُضتُ بِأحشاءِ الجَميعِ كَأنَّهُم نِيامٌ سَقاهُم فاجِئُ الرُعبِ مُرقِدا
١٤ وَرُحتُ إلى حَيثُ المُنى تَبعَثُ المُنى وَحَيثُ حَدا بي مِن هَوى النَفسِ ما حَدا
١٥ وَحَيثُ فَتاةُ الخِدرِ تَرقُبُ زَورَتي وَتَسألُ عَنّي كُلَّ طَيرٍ تَغَرَّدا
١٦ وَتَرجو رَجاءَ اللِصِّ لَو أسبَلَ الدُجى عَلى البَدرِ سِتراً حالِكَ اللَونِ أسوَدا
١٧ وَلَو أنَّهُم قَدّوا غَدائِرَ فَرعِها فَحاكوا لَهُ مِنها نِقاباً إذا بَدا
١٨ فَلَمّا رَأتني مُشرِقَ الوَجهِ مُقبِلاً وَلَم تَثنِني عَن مَوعِدي خَشيَةُ الرَدى
١٩ تَنادَت وَقَد أعجَبتُها كَيفَ فُتَّهُم وَلَم تَتَّخِذ إلّا الطَريقَ المُعَبَّدا
٢٠ فَقُلتُ سَلي أحشاءَهُم كَيفَ رُوِّعَت وَأسيافَهُم هَل صافَحَت مِنهُم يَدا
٢١ فَقالَت أخافُ القَومَ وَالحِقدُ قَد بَرى صُدورَهُمُ أن يَبلُغوا مِنكَ مَقصِدا
٢٢ فَلا تَتَّخِذ عِندَ الرَواحِ طَريقَهُم فَقَد يُقتَنَصُ البازي وَإن كانَ أصيَدا
٢٣ فَقُلتُ دَعي ما تَحذَرينَ فَإنَّني أصاحِبُ قَلباً بَينَ جَنبَيَّ أيِّدا
٢٤ فَمالَت لِتُغريني وَمالَأها الهَوى فَحَدَّثتُ نَفسي وَالضَميرُ تَرَدَّدا
٢٥ أهُمُّ كَما هَمَّت فَأذكُرُ أنَّني فَتاكَ فَيَدعوني هُداكَ إلى الهُدى
٢٦ كَذَلِكَ لَم أذكُركَ وَالخَطبُ يَلتَقي بِهِ الخَطبُ إلّا كانَ ذِكرُكَ مُسعِدا
٢٧ أميرَ القَوافي إن لي مُستَهامَةً بِمَدح وَمَن لي فيكَ أن أبلَغَ المَدى(٤)
٢٨ أعِرني لِمَدحيكَ اليَراعَ الَّذي بِهِ تَخُطُّ وَأقرِضني القَريضَ المُسَدَّدا
٢٩ وَمُر كُلَّ مَعنىً فارِسِيٍّ بِطاعَتي وَكُلَّ نَفورٍ مِنهُ أن يَتَوَدَّدا
٣٠ وَهَبنِيَ مِن أنوارِ عِلمِكَ لَمعَةً عَلى ضَوئِها أسري وَأقفو مَنِ اِهتَدى
٣١ وَأربو عَلى ذاكَ الفَخورِ بِقَولِهِ إذا قُلتُ شِعراً أصبَحَ الدَهرُ مُنشِدا
٣٢ سَلَبتَ بِحارَ الأرضِ دُرَّ كُنوزِها فَأمسَت بِحارُ الشِعرِ لِلدُرِّ مَورِدا
٣٣ وَصَيَّرتَ مَنثورَ الكَواكِبِ في الدُجى نَظيماً بِأسلاكِ المَعاني مُنَضَّدا
٣٤ وَجِئتَ بِأبياتٍ مِنَ الشِعرِ فُصِّلَت إذا ما تَلَوها ألفِيَ الناسُ سُجَّدا
٣٥ إذا ذَكَروا مِنهُ النَسيبَ رَأيتَنا وَداعي الهَوى مِنّا أقامَ وَأقعَدا
٣٦ وَإن ذَكَروا مِنهُ الحَماسَ حَسِبتَنا نَرى الصارِمَ المَخضوبَ خَدّاً مُوَرَّدا
٣٧ وَلَو أنَّني نافَرتُ دَهري وَأهلَهُ بِفَخرِكَ ما أبقَيتُ في الناسِ سَيِّدا

ومن خلال هذه المعارضة الشعرية يقوم الشاعر حافظ إبراهيم بإعادة كتابة الموروث الثقافي للاستفادة من قوة قصيدة المتنبي التراثية في دعم قضية معاصرة له، ويكون ذلك عندما تضفي قصيدة المتنبي سُلطة أدبية تزيد من تأثير قصيدة حافظ في زمنه وبيئته. وطبيعة هذه السلطة تكمن في إثبات النَّسَب الشعري بين حافظ إبراهيم وشعراء العصور الذهبية؛ تأكيدًا لسلطته الأدبية كوريث شعري شرعي للموروث العربي، وبالتالي أحقيته بالخلافة الشعرية التي طلبها من البارودي من خلال كتابة قصيدة مديحه كمعارضة شعرية. وعليه، فإن نَصَّ معارضة حافظ إبراهيم الشعرية "لا يجمع بين المحاكاة والتكرار

(٤) يعدّ هذا البيت أوضح أبيات المديح التي يقرّ فيها حافظ بتفوق البارودي على غيره من الشعراء، وتربعه على قمة الهرم الأدبي في عصره من جهة، ويصرح فيها بمبايعة البارودي كخليفة حديث لشعراء الثقافة العربية في عصورها الذهبية من جهة أخرى. ومبايعة حافظ للبارودي بأمارة الشعر والخلافة الشعرية للميراث الثقافي كانت قبل مبايعته لأحمد شوقي بسنين عدة حين قال في قصيدة له يمدح أحمد شوقي:

أمير القوافي قد أتيت مبايعا وهذي وفود الشرق قد بايعت معي (إبراهيم، ١٩٨٧)

إن استخدام حافظ إبراهيم كلمة (أمير) في مقام مديح شاعرية كلا الممدوحيْن يدل على خصوصية هذه الكلمة في معجمه الشعري، وفي مقام المديح تحديدًا، وبالتالي أهميتها في مقام البيعة الشعرية. ولقد زاد هذه الكلمة أهمية وتوضيحًا استخدام حافظ إبراهيم كلمة (مبايعًا) لاحقًا عند مديحه لأحمد شوقي كإضافة توضيحية لعلاقة كلمة (أمير) بالبيعة الشعرية.

لنص أنموذج واهبٍ للسلطة فحسب، بل إنه يبدّل هذا النص الأنموذج ويعيد توجيهه بما يتوافق مع اهتمامات الشاعر المعاصر وأهدافه" (Stetkevych, 2010).

إن اختيار حافظ إبراهيم أن يمدح البارودي بقصيدة تُعدّ معارضة شعرية لقصيدة شاعرٍ عظيم من شعراء العصر الذهبي –حال كونه يمدح أميرًا– كان مقصودًا ودالًّا على وعْي شعريّ استثنائي. من خلال قصيدته الداليّة يعلن حافظ إبراهيم عن متابعته للبارودي في جنس المعارضة الشعرية؛ لأنها تعدّ إحدى الوسائل الأدبية المؤثرة التي اتّبعها البارودي لإحياء الشعر العربي، ومتابعته في معارضة المتنبي تحديدًا؛ لأنه يُعدّ أكثر شاعر عارضه البارودي شعريًّا. وبصنيعه الأدبي هذا يؤكد حافظ متابعته لقدوته البارودي، ومحاولته الحثيثة لاستحقاق الخلافة الشعرية ليكون الامتداد المنطقي لخليفة الشعر العربي ورائد مدرسة الإحياء في العصر الحديث. أضف إلى ذلك كوْن المعارضة الشعرية وسيلة لإثبات المنافسة؛ وهو الأمر الذي يسعى حافظ لتأكيده أمام قدوته البارودي لإثبات جدارته الشعرية، فحافظ يريد إثبات قدرته على مقارعة كبار الشعراء وتجاوزهم –كما فعل البارودي نفسه من قبل– من خلال معارضاته الشعرية لشعراء العصور العربية الذهبية.

إن التنافس في المعارضة الشعرية لا يكون في جودة القصيدة وعناصرها الشعرية فحسب، بل يكون كذلك في مقام القصيدة ومناسبتها. فالشاعر المتمكّن يقوم –قاصدًا– بتوسيع غرض معارضته الشعرية واستخدامها في قضية عظمى تكون مرتبطة بتجربته الشعرية. فحافظ إبراهيم يستفيد من القوة التراثية الأدبية لقصيدة المتنبي المتقدمة زمنيًا؛ ليبني عليها خلفية ثقافية فكرية يتكئ عليها كقوة انطلاق أولى في إنشاء معارضته، ومن ثم يحوّل طاقة النص الأصلي الإيجابية إلى عالمه الخاص وقضايا أمته، وتحديدًا قضية إحياء الشعر العربي. وعليه، يكون حافظ –بتوسيع غرض داليّته لترتبط بقضية مفصلية في حياة أمته– قد استطاع أن ينافس المتنبي ويثبت أحقيته بالخلافة الشعرية(٥).

ولكي يؤكد حافظ أحقيته وأهليته ليكون خليفة للبارودي فإنه يؤدي من خلال معارضته الشعرية عدة أدوار متنوعة، لكنها في الوقت ذاته مترابطة منسجمة، وهي أدوار كان البارودي قد قام بها من قبل في مشروعه الإحيائي. ومن هذه الأدوار: إحياء جنس المعارضة الأدبي، وبعث نص أدبي كلاسيكي/تقليدي مهم ومؤثر؛ لتعريف المتلقي بأنموذج أدبي عالٍ من الموروث الأدبي، وتشجيعه على الإعجاب بإرْثه الأدبي العربي واحترامه. ومنها بناء الثقة بالنفس لدى معاصريه والأجيال اللاحقة في مقدرتهم على المساهمة في إعادة بناء موروثهم الثقافي عن طريق منافسة نماذجه العليا ومحاولة

(٥) إن التحدي الذي يعلنه حافظ من خلال معارضته الشعرية لينافس به الشعراء لا يقتصر على المتقدمين منهم -كالمتنبي في هذه القصيدة-، بل يتجاوزه ليشمل معاصريه كذلك.

تجاوز أثرها وتطبيقها على واقعهم. ومن ذلك تأسيس نسب شعري بين النص الكلاسيكي/التقليدي ونص الأديب اللاحق، وإعادة توجيه هذا النص الكلاسيكي/التقليدي ليخدم رؤيته الفلسفية التي تعبر بوضوح عن الاهتمامات والمشاكل المعاصرة له. ومن هذه الأدوار كذلك تأكيد موهبته الأدبية المتفردة ومقدرته على منافسة الأدباء الكلاسيكيين/التقليديين وتجاوزهم، وتأكيد –بالتالي– كونه الوريث الشرعي للموروث الأدبي العربي. وبناء على ما سبق تستطيع الدراسة أن تثبت قدرة الشاعر حافظ إبراهيم على الاستفادة من قوة ظاهرة المعارضة الشعرية كوسيلة أدبية لإعلان البيعة بالخلافة الشعرية للبارودي من جهة، وطلب التنصيب كخليفة له من جهة أخرى.

الوعْي بإمكانات بنية القصيدة:

إن دوْر قصيدة المديح في عملية المفاوضات التي تدور داخل بلاط الممدوح غير مقتصر على مفهوم الاستجداء الشخصي أو الجمعي كما يعتقد بعض الباحثين، بل إنه يتجاوز هذا الأمر ليصبح أكثر تعقيدًا داخل الكيان الهرمي للمجتمع. تقول S. Stetkevych: "قصيدة المديح العربية التقليدية/الكلاسيكية –التي تعدّ قصيدة احتفائية احتفالية تُهدى لممدوح أو حاكم– خَلقتْ وتَضمّنتْ بشكل ترميزي ورَوّجتْ بشكل واسع لأسطورة وأيديولوجية محددة عن شرعية الحكم العربي الإسلامي...وقصيدة المديح مرتبطة بشكل وثيق ومتكامل وتام بالمظاهر السياسية والاحتفالية في بلاط الحكام، وهذا الارتباط يجعلها –بعيدًا عن كونها مجرد قصيدة تصويرية وصفية بحتة، أو إجرائية توجيهية، أو متملقة بشكل استجدائي تذلّلي كما زعم بعض النقاد– تؤدي دورًا فاعلًا حاسمًا في التبادلات الطقوسية، والمفاوضات ذات الحساسية العالية، وصنْع الأساطير في البلاط العربي الإسلامي" (Stetkevych, 2002). وبناء على هذا المفهوم، فإن قصيدة المديح التي أناقشها في هذه الدراسة ليست مجرد قصيدة مدح أمير حاكم أو شاعر رائد صاحب مشروع نهضوي يقصد منها الشاعر المقابل المادي أو المعنوي، بل هي عملية أدبية وبلاطيّة(٦) معقدة تنعقد عليها نية قائلها في الدخول في عملية تفاوض مع الممدوح. ولنتبين هذا الدور الأدبي المعقد لقصيدتي المتنبي وحافظ إبراهيم علينا أن نتطرق إلى وعْي الشاعرين بالأغراض الشعرية لقصيدتيهما والاستفادة من أقسامهما بما يخدم غرض كل واحد منهما، مع الأخذ بالاعتبار أن الأغراض الشعرية ليست على مستوى واحد من المعاني وما يتعلق بها من دلالات، بل تحتوي على مستويات متعددة يخلقها الشاعر الجيد ليسخرها لغرضه الرئيس من قصيدته الأدائية.

اختار أبو الطيب المتنبي لداليّته التقسيم الأُحاديّ إذ تقعُ قصيدته في قسم واحد هو المديح. ويمكن تقسيمها إلى ٣ أقسام ثانوية: أولًا–الأبيات (١–٢٠)،

---

(٦) كلمة (بلاطيّ) نسبة إلى (بلاط الحاكم أو من في حكمه كالأمير والوالي.

وفيها يمدح المتنبي سيفَ الدولة بوصفه القائد الذي هزم الروم. ثانيًا–الأبيات (٢١–٣٢)، وفيها يهنئ أبو الطيب المتنبي الأميرَ سيف الدولة الحمداني بعيد الأضحى مادحًا إياه بالتفرد بين الناس، ومؤكدًا أحقيته لمنزلة الخلافة. ثالثًا–الأبيات (٣٣–٤٢)، وهي ختام ما وراء شعري (Metapoetic closure) يفتخر فيه المتنبي بمكانته الشعرية العليا التي لا تقارن بغيره من الشعراء من جهة، كما يعلن ولاءه لسيف الدولة من جهة أخرى[٧].

وفي المقابل نجد أن الشاعر حافظ إبراهيم قد اختار لداليّته تقسيمًا ثنائيًا[٨]، فوضع قصيدته في غرضين شعريين رئيسين هما: الغزل والمديح. أولًا– غرض الغزل (الأبيات ١–٢٦) الذي قسّمه حافظ إلى قسمين: ١– الغزل العفيف الذي يربط فيه الشاعر بين القيم الأخلاقية ومشاعر الحب (الأبيات ١–٥)[٩]، ٢– الغزل الصريح الذي يستطرد فيه الشاعر واصفًا مغامرة عاطفية جريئة جمعته بمحبوبته (الأبيات ٦–٢٦)[١٠]. ثانيًا– غرض المديح (الأبيات ٢٧–٣٧)، ويعدّ هذا القسم من القصيدة ختامًا ما وراء شعري (Metapoetic closure) يركّز فيه حافظ إبراهيم على مدح شاعرية البارودي مؤكدًا تفرّده الشعريّ ومنزلته الشعريّة العليا التي تفوق شعراء عصره كلهم (الأبيات ٢٦–٣٧). وفي هذه الأبيات، وتحديدًا (٢٨–٣٠)، يطلب حافظ إبراهيم من ممدوحه البارودي طلبًا محددًا مغايرًا للمطالب التي تصدر عادة من الشعراء المادحين كطلب العطاء المادي مثلًا، وهو الرغبة في الحصول على المقومات التي جعلت الممدوح يتقلد المكانة الشعرية العليا في زمنه (أميرَ القوافي)؛ ليتمكن الشاعر المادح من منافسة شعراء العصور الذهبية المتصلين بهما بنسب شعري (البيت ٣١). فهذه الأبيات تجمع ما بين الاعتراف بمكانة الممدوح الشعرية ورغبة صريحة في امتلاكها. وعليه، فيمكن تأويلها على أنها مبايعة شعرية من جهة وطلب الخلافة من جهة أخرى.

ومع أن كلا الشاعرين قد استخدم في قصيدته ختامًا ما وراء شعري يمدح فيه شعره –كما هي الحال في قصيدة المتنبي–، أو شعر ممدوحه –كما هي الحال في قصيدة حافظ– إلا أن غرض كل

---

(٧) قاربت S. Stetkevych دالية المتنبي نقديًا في كتابها (The Poetic of Islamic Legitimacy)، وقد أشارت إلى أن هذه القصيدة تقع في غرض المديح إلا أنها قسمتها إلى ثلاثة أقسام ثانوية أثناء تحليلها النقدي لها، وقد استفاد الباحث من دراستها النقدية لنص المتنبي. انظر: (Stetkevych, 2002)

من الدراسات التي تناولت داليّة المتنبي:

عبدالله عبدالفتاح التطاوي، الحركة الشعرية بين الإبداع والنقد: مستوى الرؤية والتجربة في إبداع المتنبي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ٢٠٠٧. هاشم صالح مناع، موقف أبي الطيب المتنبي من حساده، آداب الرافدين، العراق، ٢٠١٣. إكرام ابن سلامة، هاجس العظمة في شعر المتنبي، مجلة منتدى الأستاذ: المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة: الجزائر، ٢٠٠٨. محمود حسن عبد ربه، الحرب في شعر المتنبي، دار الشروق، جدة، ١٩٧٨. ضيف الله هلال العتيبي، المتنبي في الدراسات الحديثة في مصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧. إبراهيم العريّض، فنّ المتنبي بعد ألف عام، مطبعة الكويت، الكويت، ١٩٦٣.

(٨) إن تبني التقسيم الثنائي الذي اشتهر به شعراء العصر العباسي من قبل حافظ إبراهيم له مدلولاته الإحيائية؛ حيث إن شعراء الإحياء في تكوينهم لمشروع نهضة الأدب العربي الحديث قد تأثروا كثيرًا بالفكر الثقافي للعصر العباسي ودور شعرائه في بلورته.

(٩) هذا النوع من الغزل يشبه الغزل العذري الذي اشتهر به شعراء بني عذرة من أبناء بادية نجد في العصر الأموي.

(١٠) وهذا النوع من الغزل يشبه الغزل التقليدي الصريح الذي نجده في قصائد متعددة لشعراء معروفين كامرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة.

منهما يختلف. فبينما جاء ختام أبيات المتنبي مؤكدًا تميزه داخل بلاط الأمير وتفوقه على أقرانه من الشعراء الذين ينافسونه ليضمن الحفاظ على مكانته عند ممدوحه، جاء ختام أبيات حافظ مؤكدًا تميز ممدوحه البارودي وتفرّده على نطاق أوسع يشمل ضمنيًا الأمة العربية بأكملها؛ ليتم إعلان الشاعر كخليفة يرِثُ شعرَ السَّلف في عصورهم الذهبية ويورِّثه.

في آخر قسم الغزل (البيتان ٢٥ و٢٦ اللذان يعدّان بيتي الانتقال أو التخلص في القصيدة) يشير حافظ بطريقة غير مباشرة إلى تميُّز البارودي في معالجة غرضين من الشعر هما النسيب/الغزل والحماسة/الفخر، وذلك حين يؤكد تأثره الإيجابي بقدوته البارودي في حالتي الحب (البيت ٢٥) والحرب (البيت ٢٦). وفي قسم المديح يختم حافظ أيضًا بتأكيد تميُّز ممدوحه في غرضين شعريين هما النسيب والحماسة (البيتان ٣٥ و٣٦). وبذلك يكون حافظ قد ربط بين غرضي قصيدته، كما أكّد – بطريقة فنية– أن القسم الأول منها ما هو إلا تمهيد لقسمها الثاني، وذلك عندما ختم قسم الغزل بتأكيد شاعرية البارودي ضمنيّاً في غرضي النسيب والحماسة تحديدًا، وختم قسم المديح بتأكيد شاعرية البارودي صراحةً في الغرضين نفسيهما كذلك.

وبما أن البارودي قد استغل شعره عامة وغرضي النسيب والحماسة خاصة ليبني مشروعه الإحيائي، فإننا نجد حافظًا يركّز في قصيدته على هذين الغرضين تحديدًا لمعرفته بشاعريّة البارودي. فحافظ إبراهيم يعلم أن البارودي قد استخدم بعض ثيمات غرض النسيب بما فيها من موتيفات استخدامًا رمزيًا له علاقة بواقع الشاعر، ومن ذلك استخدام موتيف (الحبيبة) لتصبح في كثير من قصائده قابلة للتأويل لأن تصبح رمزًا للثقافة العربية الإسلامية التي يسعى الأديب دائمًا لوصلها مهما كانت الطريق إليها صعبة ومحاطة بأعين الأعداء الذين يتربّصون بها الدوائر سواء أكانوا من أبناء الثقافة نفسها أم من الدخلاء عليها كالمستعمرين. كما نجد حافظًا يوظِّف كذلك غرض الحماسة/الفخر في قصيدته؛ لأن البارودي في مواطن كثيرة في ديوانه قد وظّف الفخرَ بنوعيه الذاتي والجمعي ليكون وسيلة لتشجيع الأمة –أفرادًا وجماعات– وبناء ثقتها في نفسها لاستعادة أمجادها[١١].

وقد تميّز كلٌّ من المتنبي وحافظ بالقدرة على التمهيد الشعري لغرضيهما؛ فعلى مشارف نهاية القصيدة مهَّدَ المتنبي إلى مديح نفسه، وتحديدًا شعره، بتقديم مديح خاص لسيف الدولة يتعلق بحكمته ورأيه السديد ووضعه الأمور في نصابها (البيتان ٣١ و٣٢)، ومن ثم طلب من ممدوحه –مستغلًّا دلالات

(١١) ومثال هذا التوظيف الفني لغرضيْ النسيب والفخر ما نجده في قصيدة البارودي التي مطلعها: طربْتُ وعادتني المخيلة والسُّكْر. وقد عارض بها رائيّة للشاعر أبي فراس الحمداني التي مطلعها: أراك عصي الدمع شيمتك الغدر. وقد جعل البارودي (الحبيبة) في قسم النسيب منها موتيفًا قابلًا لأن يؤول ليصبح رمزًا للثقافة العربية الإسلامية، كما نجده قد تعامل مع غرض الفخر بشكل فني دلالي حين غلّب جانب الفخر الجمعي على الفخر الفردي؛ ليعبّر بذلك عن أهمية القوة الجمعية للأمة ويدلّل على ضرورة تقديمها على الفرد الذي يعدُّ لبنة أساسية فيها. انظر: (البارودي، ١٩٩٨)، و(الحمداني، ١٩٤٤).

أبيات مديحه- أن يضعه في مكان عليّ يفوق قرناءه من شعراء البلاط (الأبيات ٣٣-٣٩). وبالطريقة ذاتها -مع اختلاف الغرض الشعري- نجد الشاعر حافظ إبراهيم قد بدأ القصيدة بغرض الغزل المتضمن مديحًا للبارودي؛ ليحمّله مديحًا لذاته يؤهله للخلافة الشعرية.

وأبيات المديح في كلتا القصيدتين يمكن أن تؤوَّل لتصبح مبايعة من الشاعر لممدوحه، إلا أن مبايعة المتنبي لسيف الدولة جاءت بناء لما رآه في الأخير من قوة عسكرية أهلته للقيادة، فهي إذن مبايعة سياسية، ومبايعة حافظ للبارودي جاءت بناء على ما رآه في ممدوحه من قوة شعرية استثنائية مبنيَّة على فضيلة خُلُقية أهَّلته للريادة، فهي إذن مبايعة أدبية. وبناء على طبيعة البيعتين نجد اختلاف مطلب الشاعرين، فقد قام المتنبي بطلب الجائزة المادية العينية (الأبيات ٣٨-٤٢) التي يمكن أن تؤوَّل بطلب الولاية أو الأمارة، أيْ أن المتنبي قد طلب السلطة السياسية. في المقابل نجد أن حافظًا قد طلب الجائزة المعنوية (الأبيات ٢٨-٣١)، التي يمكن أن تؤوَّل بطلب الاعتراف بمكانته الشعرية وذلك بإدراجه في النسب الشعري لشعراء العصور الذهبية عن طريق تنصيبه خليفة للبارودي، أيْ أن حافظ إبراهيم قد طلب السلطة الأدبية. وبناء على ذلك، فقد ناسبت البيعتان المطلبين؛ فمن كانت بيعته سياسية كان مطلبه سياسيًا، ومن كانت بيعته أدبية كان مطلبه أدبيًّا. يقول Jaroslav Stetkevych:

"المديح نادرًا ما يظهر دون تعزيز لحوافز بعينها. فهو عادة ما يفترض أو يُقدّم أو يُتْبَع بالتماس الشاعر تحقيق رجاء أو شفاعة أو معروف؛ سواء كان اعتذارًا، أو مكانة متميزة في البلاط، أو تعويضًا ماليًّا كبيرًا. ولهذا فإن الحالة النفسية الغالبة على المديح هي حالة التوقع، حالة الأمل" (ستيتكيفتش، ٢٠٠٤).

بلاغة التلاعب بالتقليد الشعري القديم:

إن التقليد الشعري يقضي بأن تكون القصيدة التقليدية الكلاسيكية مقسمة إلى ثلاثة أقسام كما يتضح غالبًا في القصيدة الجاهلية، أو إلى قسمين كما يتضح غالبًا في القصيدة العباسية[١٢]. والقصائد التي كانت تشذُّ عن هذين الشكلين يكون لها في الأغلب مبرراتها التي تتوافق مع حال الشاعر وغرضه[١٣]. كما يقضي التقليدُ الشعري كذلك بألّا يُفرد غرضُ المديح داخل القصيدة، بل يسبقه النسيبُ أو وصفُ الراحلة والرحلة أو كلاهما. وقد أوضح ابن رشيق ذلك في كتابه العمدة حين أشار إلى عادة الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب ومذاهبهم فيه والعلة من ذلك (ابن رشيق، ١٩٨١). ومن ذلك قوله: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو

(١٢) لتوضيح غلبة التقسيمين الثلاثي والثنائي على القصيدة التقليدية القديمة انظر: (Stetkevych, 2002)

(١٣) من القصائد التي شذّتْ عن التقسيمين الثلاثي والثنائي ما نجده في شعر الصعاليك كالشنفرى وتأبط شرًّا. ولمزيد من التوضيح وإلقاء الضوء على بنية القصيدة عند شعراء الصعاليك، انظر: (Stetkevych, 1993)

والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده" (ابن رشيق، ١٩٨١). كما أشار في موضع آخر إلى عادة الشعراء في ذكر الراحلة والرحلة وما فيها من مشقة قبل قسم المديح، فقال: "والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغؤوره، ثم يخرج إلى مدح المقصود؛ ليوجب عليه حق القصد، وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة" (ابن رشيق، ١٩٨١). وأضاف في موضع آخر: "وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبًا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء" (ابن رشيق، ١٩٨١). وقد جاءت الإشارة إلى هذه العادة الشعرية في عدد من الكتب التراثية، منها كتاب (خزانة الأدب) للبغدادي الذي قال معقبًا على أبيات ذكرها: "وهذه طريقة المتقدّمين في التخلص إلى المديح وهو أنهم يصفون الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما يعانون في أسفارهم إلى ممدوحهم" (البغدادي، ١٩٩٨).

وقد عاب ابن رشيق فعلَ الشعراء الذين يُلغون قسم النسيب من قصائدهم أو يختصرونه اختصارًا مخلًّا حين قال: " ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، وتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقتضاب، كلّ ذلك يقال ... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء" (ابن رشيق، ١٩٨١).

ويقضي التقليد الشعري أيضًا بأن يكون قسمُ المديح أكثرَ طولًا من الأقسام التي تسبقه، وتحديدًا قسم النسيب أو الغزل. وقد عدّ ابن رشيق في كتابه العمدة كثرة أبيات النسيب في مقابل أبيات المديح عيبًا حين قال: "ومن عيوب هذا الباب أن يكون النسيب كثيرًا والمدح قليلًا" (ابن رشيق، ١٩٨١). وقال في موضع آخر: "ومن عيوب هذا الباب أن يكثر التغزل ويقل المديح" (ابن رشيق، ١٩٨١). وفي تأييد هذا المعنى أورد ابن رشيق خبر أحد الشعراء المادحين لنصر بن سيّار فقال: "يُحكى عن شاعر أتى نصر بن سيّار بأرجوزة فيها مائة بيت نسيبًا وعشرة أبيات مديحًا، فقال له نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفًا إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده:

هل تعرف الدار لأم عمرو؟ دع ذا وخبِّرْ مدحة في نصر

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين" (ابن رشيق، ١٩٨١). ونقل أيضًا خبر أبي العتاهية مع عمر بن العلاء فقال: "مدح أبو العتاهية عمر بن العلاء فأعطاه سبعين ألفًا وخلع عليه حتى لم يستطع أن يقوم، فغار الشعراء لذلك، فجمعهم ثم قال: عجبًا لكم معشر الشعراء ما أشدَّ حسد بعضكم لبعض، إن أحدكم يأتينا ليمدحنا فينسب في قصيدته بصديقته بخمسين بيتًا فما يبلغنا حتى تذهب لذاذة مدحه ورونق شعره، وقد أتى أبو العتاهية فنسب في

أبيات يسيرة" (ابن رشيق، ١٩٨١).

وعند استعراض أبيات قصيدتي المتنبي وحافظ نلاحظ أن كلا الشاعرين قد تلاعب بالتقليد الشعري للقصيدة العربية بما يتوافق مع غرضه من المديح. فمن جهة نجد أن المتنبي قد بنى قصيدته على قسم واحد هو المديح. ومن جهة أخرى نجد أن حافظ إبراهيم قد أطال قسم الغزل (٢٦ بيتًا) في مقابل قسم المديح (١١ بيتًا) إطالة واضحة، بالإضافة إلى استخدام الغزل بنوعيه الصريح والعذري داخل الغرض الواحد. وهذا الفعل الشعري عند الشاعرين غير مألوف في التقليد الشعري للقصيدة العربية.

إن تلاعب المتنبي بأقسام القصيدة يظهر من خلال الحذف المتعمد لقسم النسيب (أو الغزل)، وإنشائها على غرض واحد هو المديح. وقد نقلنا أعلاه تأكيد ابن رشيق عادة الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب وذكر الرحلة، وانتقاده للشعراء الذين يلغون قسم النسيب أو يختصرونه، إلا أنه قد ورد عن بعض الشعراء تجاهلهم لهذه العادة الشعرية عمدًا؛ لإظهار مكانة الممدوح الرفيعة وتأكيدها. وقد أورد البطليوسي قصة تؤيّد ذلك حين قال: "قد روي: أن هارون الرشيد، قال للمفضّل بن محمد: كيف بدأ زهير شعره بقوله:

دعْ ذا وعدِّ القوْلَ في هرِمٍ   خيرُ البُداةِ وسيِّدِ الحضرِ

ولم يتقدم قبل ذلك شيء ينصرف إليه؟ فقال المفضّل: قد جرتْ عادة الشعراء بأن يقدّموا قبل المديح تشبيبًا، ووصف إبل، وركوب فلواتٍ، ونحو ذلك، فكأن زهيرًا همّ بذلك، ثم قال لنفسه: دعْ الذي هممتَ به -مما جرت به العادة- واصرفْ قولك إلى مدح هَرِمٍ؛ فهو أولى من حُبر فيه القول ونُظم، وأحقّ من بُدئ بذكره الكلام وخُتم. فاستحسن الرشيد قوله" (البطليوسي، ٢٠٠٣).

وعليه، فإن صنيع المتنبي هذا يدلّ على رغبته في تغييب صوته الشعري (أنا الشاعر) -الذي يحضر غالبًا من خلال النسيب أو الغزل في التقليد الشعري القديم- كإستراتيجية شعرية أولى. فالمتنبي يشرع مباشرة في المديح؛ ليؤكد المبالغة في إظهار تفرّد ممدوحه والإعلاء من مكانته وتركيز دائرة الرؤية الشعرية عليه. لكننا نجده في المقابل يختم داليته بختام ما وراء شعري يمدح من خلاله شاعريته المتفردة ويمزجه بمديحه لسيف الدولة؛ ليؤكد بذلك حضور صوته الشعري. هذا الحضور المتأخر لصوت الشاعر يعدّ تغييرًا في النّسق الشعري، لكنه في الوقت نفسه تغيير مبني وفْق مُخطط شعري يمكن تأويله على أنه نوع من التوسّل المبالغ فيه. ويظهر هذا التوسّل تحديدًا عند استخدام المتنبي لفعلي الأمر التاليين: (أجزْني، دعْ).

وفي الجانب الآخر نجد أن حافظًا قد أكّد حضور صوته الشعري (أنا الشاعر) بشكل واضح منذ بداية القصيدة؛ وذلك من خلال حضور غرض الغزل في داليّته من جهة، وتلاعبه بطول أبيات غرضي القصيدة من جهة أخرى. ولم يكتف حافظ بذلك، بل

نجد أنه قد أصرّ على إبقاء صوته الشعري –وإن كان بدرجة أقلّ وضوحًا– في قسم المديح. ويتأكد هذا الحضور لصوت الشاعر حينما يطلب حافظ من البارودي أن يساعده على استكمال القوة الشعرية وإحكامها باستخدام الجمل المبدوءة بأفعال الأمر التالية: (أعِرْني، أقرِضْني، مُرْ، هِبْني)[١٤].

إن طريقة المتنبي في التعامل مع صوته الشعري تتوافق مع غرضه من المديح، فهو لا يسعى إلى أن يَخلُف سيفَ الدولة شعريًّا لعدم وجود الداعي لذلك، كما أنه لا يسعى لأن يَخلُفه سياسيًّا لعدم رغبته في منافسة الأمير وأسرته، وإنما يسعى إلى استبقائه ليكون الشاعر المُقدّم والأوحد في بلاط سيف الدولة دونما منازع، وأن يهبه عطاء ماديًّا مميزًا –كأنْ يخلعَ عليه أمارة أو ولاية– يحفظ به مكانته بين أقرانه ويثبتها في دولته. وفي المقابل نجد أن إصرار حافظ على إظهار صوته منذ بداية القصيدة إلى منتهاها في قسمي الغزل والمديح يدلّ على إلحاحه المتواصل في إظهار قوة شاعريته وتأكيدها، وبالتالي إظهار رغبته القوية في الخلافة الشعرية. فظهور صوت المتنبي متأخرًا بعد استكمال المديح ومبالغته فيه جاء مناسبًا لحاجته المادية، أما استمرار ظهور صوت حافظ في ثنايا قصيدته فقد جاء مناسبًا لحاجته المعنوية وهي طلب الخلافة الشعرية.

ومع أن كلا الشاعرين قد استطاع أن يستغل مديح الآخر لإعلاء شأن الذات –باختلاف طريقة كل واحد منهما وغرضه– إلا أن الفرق الواضح يبرز في مهارة حافظ حين يحرص على دمج شخصيته الشعرية بشخصية البارودي في القصيدة بأكملها، وكأن حضور البارودي في أبيات المديح ما هو إلا تضخيم لصوت حافظ الشعري وترويج لمكانته وتثبيت لها. فحافظ يدرك أن الزيادة في محاكاة البارودي تجعله أقرب إلى تحقيق هدفه؛ لذا نجده يؤكد هذا الاندماج بين الشخصيتين في القصيدة بأكملها ليبرر استحقاقه للخلافة الشعرية من بعده. وبهذا يكون حافظ قد استطاع أن ينافس المتنبي في طريقة بنائه لغرض المديح من دون أن يضطر إلى إلغاء صوته الشعري أو تغييبه مؤقتًا لدمْجه لاحقًا في ختام القصيدة كما فعل المتنبي.

إن قيام كل من المتنبي وحافظ إبراهيم بهذا التلاعب الشعري –سواء أكان بأغراض القصيدة من حيث الغياب أو الحضور، أم باختلاف تناسب عدد الأبيات في كل غرض، أم بدمج نوعين مختلفين ينتميان لغرض واحد– يدل على مدى معرفتهما بالتقاليد الشعرية ومهارتهما في محاولة التلاعب بها وإخضاعها لأغراضهما الشخصية التي تخدم هدفيهما من وراء قصيدتيهما. تقول S. Stetkevych: "نستطيع أن نقترح أن الشعراء لديهم حس بالشكل، أو أنهم يمتلكون لغة تعبيرية عن الشكل تسمح لهم بالتلاعب بأقسام القصيدة ومقاطعها من أجل تحقيق تأثيرات جمالية ودلالية محددة ومتنوعة" (ستيتكيفتش،

---

(١٤) إن في استخدام أفعال الأمر من قبل الشاعرين دلالة على تقمصهما لدور (الشاعر المتوسل).

٢٠١٠). وبناء على ما سبق، تثبت الدراسة أن طبيعة الصوت الشعري في القصيدتين مناسبة لغرض كلا الشاعرين، كما أنها تظهر وعيهما بكيفية استخدام بنية القصيدة بأغراضها وأقسامها وعلاقة الصوت الشعري بغرض الشاعر.

أشرنا أعلاه إلى أن حافظ إبراهيم قد قسم قصيدته إلى غرضين هما الغزل والمديح، إلا أنه قد أطال قسم الغزل إطالة واضحة في مقابل قسم المديح، كما أنه دمج نوعين من الغزل –العذري والصريح– تحت مظلة هذا الغرض الشعري، وهذان الأمران غير مألوفين في التقليد الشعري العربي المتعارف عليه. هذا الفعل الشعري يجعل القارئ يتساءل عن السبب وراء ذلك ومشروعية فعله ومسوغاته، ويتأكد هذا التساؤل إذا عرفنا أن إطالة أبيات قسم الغزل في مقابل أبيات قسم المديح يعدّ –كما ذكرنا أعلاه– عيبًا في التراث الشعري العربي؛ لما فيه من تجاهل غير مباشر للممدوح يفضي إلى الانتقاص من شأنه.

قبل الإجابة عن هذا التساؤل المشروع يتوجب على الدراسة أن تشير إلى نقطة مهمة تتعلق بقضية منافسة حافظ إبراهيم للمتنبي التي بدأت منذ أن أدخل حافظ نفسه في مفهوم المعارضة الشعرية، وصرّح بها في البيت (٣١) من قصيدته. هذه المنافسة تتخلل القصيدة بأكملها، ومن ذلك التلاعب بشكل القصيدة وتسخيره لخدمة الغرض العام منها؛ وهو –بالنسبة لحافظ– إثبات المقدرة الشعرية لتأكيد الأحقية بمكانة الخلافة الشعرية كما أشارت الدراسة إلى هذا أعلاه.

استطاع حافظ إبراهيم أن يجعل قصيدته بأكملها – مع كونها مبنية على غرضين شعريين هما الغزل والمديح– في مدح البارودي. وهذا المدح يفضي في نهاية المطاف إلى مدح الشاعر نفسه. ويدل هذا الفعل على وعي حافظ إبراهيم الاستثنائي بدور أغراض القصيدة وقوة ارتباطها بهدفه، مع مقدرة عالية على التلاعب بأقسام القصيدة للاستفادة منها للدلالة على المعاني التي يقصد إليها.

بدأ حافظ داليته بغرض الغزل وقسمه إلى قسمين، وجعل القسم الأول منه (الغزل العذري) –الذي بدأ فيه بتأكيد صفة الفضيلة الخلقية لممدوحه– مقدمةً للقسم الثاني (الغزل الصريح). ومن ثم أتى حافظ بالقسم الثاني من غرض الغزل (الغزل الصريح)؛ ليكون مثالًا شعريًا تطبيقيًا يمارسه الشاعر نفسه ويؤكد من خلاله الفضيلة الخلقية لممدوحه التي أثبتها له في القسم الأول من غرض الغزل، وذلك عن طريق تأكيده اتباع قدوته البارودي في الاتصاف بالفضيلة الخلقية في آخر أبيات القسم الثاني من غرض الغزل. وبناء على ذلك، فإن حافظ إبراهيم لم يجعل القسم الأول من القصيدة (غرض الغزل) مقدمة للقسم الثاني منها (غرض المديح) فحسب، بل جعله مديحًا ضمنيًا يمهّد من خلاله للقسم الثاني منها. وقد قام حافظ بهذا الدّمج الشعري بين غرضي القصيدة بطريقة انسيابية سلسة لا يشعر فيها القارئ بأي نوع من القطع أو التنافر. وبفعله هذا يكون

حافظ قد تجاوز فكرة التخلُّص التقليدية ليتابع ما طالب به أئمة النقد القديم من ضرورة اتصال النسيب بما بعده من غرض شعري، فقد نقل ابن رشيق في كتابه العمدة رأي الحاتمي في ذلك حين قال: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذم، متصلًا به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفّي معالم جماله، ووجدت حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراسًا يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على محجّة الإحسان" (ابن رشيق، ١٩٨١). وقد أشار ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) إلى قواعد مهمة لبناء القصيدة، وذكر منها ما يتعلق بضرورة التخلّص الفريد بين الأغراض الشعرية، فكان مما أورده في ذلك وصفه للشاعر الجيّد بأنه: "يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولًا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه –على تصرفه في فنونه– صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح .... بألطف تخلّص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلًا به ممتزجًا معه، فإذا استقصى المعنى وأحاط بالمراد الذي إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخف لفظ لم يحتجْ إلى تطويله وتكريره" (ابن طباطبا، ١٩٨٥).

ومما سبق نجد أن حافظ إبراهيم يؤكد في قصيدته أمرين أساسين جعلا ممدوحه يستحق منزلة الخلافة الشعرية في عصره، وهما الفضيلة الخُلقية كما اتضح من قسم الغزل، والمكانة الشعرية العليا كما اتضح من قسم المديح. ومما لا شك فيه أن المهارة الشعرية سبب مهم وصريح لاعتلاء عرش خلافة الشعر، ولكن الفضيلة الخُلُقية تتطلب وقفة خاصة لتوضيح أهميتها في تحديد منزلة الشاعر في العصر الحديث.

معيار الفضيلة وإعادة ترتيب التسلسل الهرمي داخل المجتمع:

لكي يتضح السبب الذي جعل حافظ إبراهيم يؤكد ميزة الفضيلة الخُلقية ويعدّها إحدى الخاصيتين الأساسيتين اللتين أهّلتا البارودي لمنصب الخلافة الشعرية على الدراسة أن تستعرض نظرية Yaseen Noorani المتعلقة بالفضيلة (virtue) وطبيعتها المختلفة في العصرين القديم والحديث من حيث أهمية توفرها لدى الفرد/الممدوح لاعتلاء هرم المجتمع.

أشار Noorani في كتابه (Culture and Hegemony in the Colonial Middle East) إلى (المعنى الجديد للفضيلة وعلاقتها بظهور القومية العربية)، ووفقًا لمناقشته فإن " ظهور القومية في الشرق الأوسط في أواخر القرن التاسع عشر يتطلب طريقة جديدة لتصور العلاقة بين الذات

الفردية والنظام الاجتماعي، وهي طريقة جديدة لفهم اندماج الأفراد في المجتمع الذي يعد بنية أخلاقية مستقلة" (Noorani, 2010). ووفقاً لصياغة النظرية عند Noorani، فإن الفضيلة –كمعيار حقيقي لترتيب الأفراد داخل التسلسل الهرمي الاجتماعي– في نظام الدولة الحديثة تكمن في الأفراد أنفسهم، بينما كانت على امتداد الفترات التاريخية في الثقافة العربية الإسلامية التقليدية الكلاسيكية تكمن بشكل رئيس في الحاكم الذي يعد رأس الهرم الاجتماعي داخل الأمة العربية الإسلامية (Noorani, 2010). وداليّة المتنبي التي تناقشها الدراسة هنا –كقصيدة تنتمي إلى إحدى هذه الفترات التاريخية القديمة في الثقافة العربية– تؤكد فوقية الحاكم/الأمير سيف الدولة الحمداني الاجتماعية باعتباره الأنموذج الأعلى للفضيلة بما فيه من صفات استثنائية جعلته يتربع على قمة الهرم الاجتماعي(١٥). وفي الجانب المقابل –وبناء على مقاربة Noorani لهذا المفهوم– فإن الفرد الفاضل في العصر الحديث لا يشارك في السلطة الحديثة ويأخذ الصدارة فيها فحسب، بل إنه يحتلّ في المجتمع الحديث –وبشكل أكثر أهمية– مكانة الحاكم الفاضل في العصور التقليدية القديمة.

يتضح في ديوان البارودي أنه كان يحاول أن يغيّر مفهوم الفضيلة التقليدي السائد في التاريخ العربي الإسلامي وذلك عن طريق تناول هذا المفهوم بشكل جديد يؤكد من خلاله أن الفضيلة تتحقق في أفراد المجتمع كما تتحقق في الحاكم، بل يمكن أن يتجاوزوه فيها؛ لذا نجده يؤكد إمكانية تحقق الفضيلة وقابليتها للتطبيق من قبل أعضاء المجتمع كافة. ويهدف البارودي عن طريق ترويجه لمفهوم الفضيلة من خلال أعماله الشعرية إلى توجيه المجتمع العربي ليتمكنوا من تطبيق الفضيلة في جميع مجالات حياتهم الحديثة، ومن ثم تجاوز المشاركة التقليدية في السلطة السياسية الجديدة إلى أخذ الأدوار القيادية فيها.

وبناء على صياغة نظرية Noorani التي تُفسِّر اهتمام البارودي بمكمن الفضيلة، فإن الدراسة الحالية تزعم أن حافظًا كان على وعي كاف بما قام به البارودي –من خلال أعماله الشعرية– من تأسيس لدور الفضيلة في عملية تغيير الترتيب داخل التسلسل الهرمي الاجتماعي في العالم العربي الإسلامي. بالإضافة إلى معرفته بإصرار البارودي على ضرورة تفعيل دور الفرد الفاضل في تشكيل العلاقة المتبادلة مع مجتمعه؛ ليجعله مجتمعًا فاضلاً أيضًا، وذلك عن طريق تغيير فلسفة أفراده تجاه الحياة وتشجيعهم للتوحد والمقاومة والثورة على الظلم. وبناء على ذلك، فقد كان حافظ إبراهيم يعلم أن البارودي قد أكّد الدور المهم للشاعر في المجتمع، وأن شعره هو وسيلة مهمة لترويج الفضيلة وبناء قوة

---

(١٥) يستطيع القارئ أن يتبين هذا الأمر بشكل أعمق عند قراءة قصائد الشعراء المعروفين الذين اشتهروا بمدح الخلفاء والأمراء في العصور الذهبية كالأخطل وجرير وأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم كثير ممن سبقهم أو أتى بعدهم؛ حيث إنهم قد جعلوا ممدوحيهم من خلفاء وأمراء على قمة الهرم الاجتماعي من حيث الفضيلة.

مجتمعية فاضلة[١٦].

وعامل الفضيلة الذي أشار حافظ إبراهيم إلى تحققه في شخصية البارودي يؤكد "أن قدرة الأفراد لتحقيق الفضيلة، أو بمعنى آخر التحكم في الذات، وبالتالي القيام بدور مهم في خلق نظام اجتماعي، ليس أمرًا عشوائيًا، بل يتطلب تقدمًا عظيمًا في المعرفة وممارسة شاقة لضبط النفس. وعليه، فإن درجة الفضيلة التي يبلغها الفرد تتناسب مع درجة السلطة الاجتماعية الجدير بها" (Noorani, 2010). ولقد أثبت حافظ ذلك في غرضَيْ القصيدة حين مدح الباروديَّ ضمنيًا في غرض الغزل مؤكدًا قدرته العالية على ضبط النفس، ومدحه صراحة في غرض المديح مؤكدًا تقدُّمه معرفيًّا وما يتمتع به من ثقافة شعرية واسعة.

ولم يشأْ حافظ إبراهيم تأكيد –من خلال قسم الغزل– الفضيلة الخلقية التي يتحلى بها البارودي فحسب، بل أراد أن يجعلها تبدو كعادة متمثلة فيه ومَلَكة تهبه الأحقية بأن يكون شاعرًا فاضلًا قدوة مؤثرًا في غيره من مجايليه ومتّبعي خطاه من الشعراء. وبهذا الفعل الشعري يوافق حافظ إبراهيم قول القرطاجني حين علّق على تقسيم أبي الفرج قدامة بن جعفر الرباعي للفضائل التي يكون بها المدح الحقيقي –وهي العقل والعفة والعدل والشجاعة–[١٧] بقوله: "وجميع تلك الأفعال ونقائضها إنما تعد فضائل أو رذائل فيستوجب عليها الثناء المطلق أو الذم المطلق، ويُعتقد في صاحبها أنه خير أو شرير، إذا حصلتْ له فيها ملكة وصارتْ له عادة لا يفارقها إلى ما ناقضها. فإن وقع المسمّى فضيلة منه ولم يتبعه بمثله ولا تمادى عليه لم يستحق أن يسمى فاضلًا ولا أن يُثنى عليه الثناء المطلق. وعلى هذا يجب أيضًا أن يكون الاعتبار في وقوع الفعل المسمى رذيلة، فاعلم ذلك" (القرطاجني، ١٩٨٦). وإثبات حافظ إبراهيم صفة الفضيلة للبارودي مقصود؛ ليؤكد من خلالها ضرورة اندماج الشاعر في مجتمعه بشكل كامل، ودوره كقدوة قيادية فيه، وهو العامل الذي يعد الأهم في تشكيل الأمة القوية.

وبناء على المناقشة السابقة، يظهر ما للبارودي من أثر واضح في تغيير هوية الشعر عن طريق تسخيره لإنتاجه الشعري لترويج مفهوم الفضيلة الأخلاقية التي هي من أهم رسائل الشاعر الإحيائي ووسائله لتحقيق نهضة الشعر العربي الحديث. وعليه، فتؤكد الدراسة أن السبب وراء إصرار حافظ إبراهيم على ذكر صفة الفضيلة الخلقية في مدحه للبارودي، ومن ثم إثباتها لنفسه هو بيان أهميتها في تحديد منزلة الشاعر داخل الهرم الاجتماعي في العصر الحديث.

---

(١٦) ناقش الباحث بشكل مفصّل مفهوم الفضيلة (virute) ودور البارودي -كرائد لمدرسة الإحياء- في تفعيلها في المجتمع من خلال أعماله الشعرية في رسالة الدكتوراه الموسومة بـ(Al-Barudi's Poetic Revival Project) التي حصل عليها من جامعة انديانا بالولايات المتحدة الأمريكية عام ٢٠١٣.

(١٧) لمزيد من الإيضاح حول رأي أبي الفرج قدامة بن جعفر في الفضائل التي يكون بها المدح الحقيقي، انظر: (ابن جعفر، د.ت).

وكما قام حافظ إبراهيم بإثبات هذه الصفة للبارودي ليبين سبب أحقيته للخلافة الشعرية، فقد قام بإثباتها لنفسه ليبين أحقيته للخلافة الشعرية من بعده كذلك.

خاتمة

هدفَ البحثُ إلى دراسة قصيدة حافظ إبراهيم الداليّة التي مدح بها رائد نهضة الشعر الحديث محمود سامي البارودي لبيان دورها في عملية البيعة بالخلافة الشعرية للممدوح وطلب الخلافة للشاعر المادح. وقد وضحت الدراسة أن الشاعر الإحيائي حافظ إبراهيم كان مهتمًا بإعلان مقدرته الشعرية وإظهار أهليته للقيام بدور خلافة الشعر بعد البارودي من خلال قصيدته الداليّة التي ضمّنها أمورًا فنية متعددة ومترابطة، منها: تقديم قصيدة المديح في قالب المعارضة الشعرية للمتنبي، وتأكيد حضور صوته الشعري بدمج شخصيته بشخصية ممدوحه منذ مطلع القصيدة إلى منتهاها، واستعراض مهارته الشعرية عن طريق التلاعب بالأغراض الشعرية للقصيدة وإعادة تشكيل أقسامها بما يخدم الهدف العام من مديحه، وتأكيد عامل الفضيلة كمعيار للريادة يمكن تحققه في أفراد المجتمع الحديث، وأن الفرد الفاضل –لاسيما الشاعر– يصعد في ترتيب التسلسل الهرمي للمجتمع لتكون له السلطة الحقيقية في التغيير.

وقد بينتْ الدراسة مدى حرص حافظ إبراهيم على أن يمدح البارودي في قصيدته بالفضيلة والمقدرة الشعرية تحديدًا، وكيف أنه قد جعلهما الصفتين الرئيستين لاستحقاق البارودي موقع الريادة الشعرية في العصر الحديث. وليجعل نفسه مؤهلًا للخلافة الشعرية كان على حافظ إبراهيم أن يجاري البارودي في الصفتين السابقتين ويثبت تأثره به فيهما؛ لذا نجده يحرص في ختام قصيدته –تمامًا كما حرص على ذلك في بدايتها– على ربْط صوته الشعري بصوت البارودي حين أثبت له ولممدوحه صفة الفضيلة في قسم الغزل وصفة المقدرة الشعرية المتميزة في قسم المديح. فكأن حافظ وهو يمدح خُلُق البارودي وشعره يمدح خُلُقه وشعره هو، محاولًا بذلك تأكيد الاندماج بين الشخصيتين على مستويي الخُلُق الإنساني والفكر الشعري؛ ليبرر استحقاقه للخلافة الشعرية من بعده. وبناء على ذلك فقد اتضح في نهاية الدراسة تحقُّقُ هدف حافظ إبراهيم من قصيدة المديح إذ تمكّنَ من الاحتفاء بمكانة الشاعر محمود سامي البارودي الشعرية، ومبايعته بأمارة الشعر وطلب الخلافة الشعرية منه.

وقد أثبتتْ الدراسة أن المشروع الإحيائي الذي أراد حافظ إبراهيم أن يكون جزءًا رئيسًا منه من خلال إنتاجه الشعري –ممثَّلًا في قصيدة مديحه الداليّة– يعدّ رسالة رفيعة ومقامًا شريفًا لشعراء مدرسة الإحياء في الأدب العربي الحديث. وبناء على ذلك، فمن أراد أن يبحث في درر الإنتاج الشعري لشعراء هذه المدرسة الإحيائية التي شرُفت بتحمل مسؤولية نهضة الشعر العربي سيجد أمثلة شعرية كثيرة تحمل عبقًا لأروقة مضيئة من البلاغة لا تقف عند شاعر

إحيائي محدد. وتوصي الدراسة الباحثين بالمزاوجة بين النظريات والمفاهيم والآراء النقدية العربية والغربية لمقاربة النصوص الإحيائية لتكون زادًا للمتلقي الحديث في مسيرته الأدبية وتأكيدًا على عالمية ثقافتنا العربية.

المصادر والمراجع

ابن جعفر، ق. (د. ت) نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية. ص٩٦-١١٣.

ابن رشيق، ح. (١٩٨١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥ بيروت: دار الجيل. ج١ ص٢٢٥-٢٣٢، ج٢ ص١١٧-١٥١.

ابن طباطبا، م. (١٩٨٥) عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر. ص٩.

البارودي، م. (١٩٩٨) ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، بيروت: دار العودة. ص٢١٥-٢١٨.

البطليوسي، ع. (٢٠٠٣) الحلل في شرح أبيات الجمل، تحقيق: يحيى مراد، ط١ بيروت: دار الكتب العلمية. ج١، ص١٠٠.

البغدادي، ع. (١٩٩٨) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: محمد نبيل طريفي وأميل بديع اليعقوب، ط١ بيروت: دار الكتب العالمية. ج٤، ص٤٠٨.

حافظ، إ. (١٩٨٧) ديوان حافظ إبراهيم، ضبط وتصحيح وشرح وترتيب: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط٣ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص٧-١١، ص٧٣، ص١٢٨.

الحديدي، ع. (١٩٦٩) محمود سامي البارودي شاعر النهضة، ط٢ القاهرة: مطابع سجل العرب. ص٣٣٩-٣٤٠.

الحمداني، ح. (١٩٤٤) ديوان أبي فراس الحمداني، جمع وتعليق: سامي الدهان، بيروت: مكتبة مروان العطية. ص٢٠٩-٢١٤.

القرطاجني، ح. (١٩٨٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣ بيروت: دار الغرب الإسلامي. ص١٦٧-١٦٨.

المتنبي، أ. (١٩٢٦) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري (التبيان في شرح الديوان)، ضبط وتصحيح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي. ج١، ٢٨١-٢٩٢.

ستيتكيفتش، س. (٢٠١٠) القصيدة والسلطة: الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين، ط١ القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص١٠٥، ص١٩٧.

ستيتكيفتش، ي. (٢٠٠٤) صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، ترجمة: حسن البنا عز الدين، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية. ص١٩٨.

Mauss, M. (1967) The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies. Trans. Ian Cunnison. Norton and Co, New York. p9-75.

Noorani, Y. (2010) Culture and Hegemony in the Colonial Middle East, Palgrave Macmillan, N.Y. p.23-48.

Stetkevych, S. (2010) The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muḥammad, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. p156.

___. (1993) The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual, Cornell University Press, Ithaca, N. Y. p87-157.

___. (2002) The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. pix, p2, p34, p144-179, p245-269.

The Iḥyā'/Revival Panegyric poem: Allegiance and Succession

Abdulmueen Hassan Balfas

Abstract. The study examines Hāfidh Ibrāhīm's panegyric *madīh* poem to the Neo-Classical pioneer poet, Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī, whose poetry is the cornerstone of the Neo-Classical School in the Modern Arabic literature. The main objective of this study is to understand the status of al-Bārūdī as the precursor of the Arab poetic revival of the modern age and of Hāfidh as his successor. The poem acts as a poetic allegiance to al-Bārūdī on one hand, and a supplication for succession on the other. To support the descriptive approach which employs the critical analysis of the poetic texts, the study focuses on significant concepts such as Hāfidh Ibrāhīm's panegyric *madīh* poem as a poetic contrafaction (*Mu'āradha*) of al-Mutanabbi's *dāliyyah*, Hāfidh's poetic voice (lyric I), the reconstruction of the traditional *qasīdah* with its themes and sections, and virtue as an essential factor for leadership in modern Arab community.

Keywords: Hafidh Ibrahim, al-Barudi, al-Mutanabbi, Poetic Succession, Poetic allegiance.